

七夕歌と集宴

——万葉卷十を中心に——

菊池威雄

万葉の七夕歌は、七夕の行事の次第や祭りの料などに無関心であつた。それは行事自体に歌うべきものがなかったか、またはそれを歌い込む方法を歌が所有していなかったかのいずれかである。

万葉の歌人たちは、地上の座の景物に詠歌の手掛かりを求めず、直接渡来のロマンに介入し、川の禁忌という地上の原理に沿つて天上の世界を引き寄せ、神を語るものが神そのもののへ転移していくという、古代歌謡の様式を取り入れ、自在に人称を転換しつつ、新しい表現の領域を拓いていった。⁽²⁾前稿で考察したこのような問題を基礎に、本稿は集宴歌として七夕歌を捉え直し、七夕歌の発想と七夕歌が志向していったもの、及びその変遷について述べることにする。

一、天象と星合の徴証

前稿で触れたように七夕歌はかなり特異な存在である。それは七夕の座が、七夕伝説と同時進行していることと、空間的には地上と天上とに隔てられていることに由来する。歌人たちは伝説を

星合として仰ぎ見ることができた。言うまでもなく幻視としてではあつたが。

秋風の吹きただよはす白雲は織女の天つ領巾かも

(10・二〇四一) 作者未詳

このゆふべ降り来る雨は彥星の早漕ぐ船の櫂の散沫かも

(10・二〇五二)

〃

作者の面目が見立ての妙にあつたことは当然であるにしても、これらを単に修辭法のレベルで受け取るべきではない。万葉人にとっては、星合は神の世界に属する神秘的出来事なのである。それは容易に目にするのできない、神の仕業として受け止められていたと思う。実はそう信じることに保証されて、彼等は決して起こり得ない星合の空を心やすんじて眺めることができたのである。しかしながら、幻視は所詮幻視に過ぎない。徴証なくして神は存在を許されないものである。右の二首は、白雲や雨を神や神の振舞いの徴証として捉え、その存在を確信した歌というべきであらう。

痛足河川波立ちぬ巻向の弓月が嶽に雲居立てるらし

(7・10八七) 人麻呂歌集

この歌では、川波の立つことが、神威の顕現としての「雲居立つ」の徴証である。内藤明は、このように、徴証と神威の顕現とを示す二景・二現象対照する表現類型が、人麻呂歌集歌の中では、対象への讃美を導く構造として働いていることを指摘する⁽³⁾。この自然賛美の方法は右の七夕歌にも機能している。徴証たる天象が不可視の星合に動かしがたい存在を与え、そうすることで星合のめでたさを賛美しているからである。おそらく神とは、徴証が生み出した幻なのである。見立てという修辞法の初期は、歌によって神を顕在化させる方法の一つであったはずである。七夕歌は、天上の星合に実在性を与え、それを座に引き寄せる必要があった。

霧を詠みこんだ「天の河八十瀬霧らへり彦星の時待つ船は今し漕ぐらし」(二〇五三)や、「天の河霧立ち上る織女の雲の衣の飄る袖かも」(二〇六三)も、徴証たる天象と不可視の星合とを対照させたものであり、下句の見立てが、こうした詠法に拠っていることを示している。人麻呂歌集の「天の河水陰草の秋風になびくを見れば」(二〇一三)は、星合に関わる叙述「時は来にけり」に対して、徴証としての「水陰草」を詠むものだが、徴証自体を天の川から連想された、幻視の景物にしているところに、かかる詠法からのさらなる展開がある。同じく人麻呂歌集の、「天の河楫の音聞こゆ彦星と織女と今夕縫ふらしも」(二〇二九)の「楫の音」と星合との関係も同様であろう。人麻呂歌集七夕歌の

優れた先見性を示すものだが、万葉の七夕歌は人麻呂歌集においてすでに完成の域に達していたのである。

七夕行事は、天の川を仰ぎ見る地上の座と、天の川という天上の座という二重の空間によって構成されている。歌人たちは、隔てられている空間を意識しつつ、一方で、宴の座の地続きに天の川を引き寄せようとした。前者の意識からは主として第三者詠、後者からは当事者詠を生み出していった。空間的に隔てられてはいてもそれは常に可視的なものとして、歌人たちの頭上に輝いていたこと、そして何よりも、刻々と移り変わる星合の時間を共有すること、つまりは、七夕歌が七夕伝説の中で、時間を共有することのできる夕から夜にかけての時間帯を選び取ったということが、可視的な天象を星合の徴証として捉える事を可能にし、星合に現実性を与え、ひいては当事者詠へと歌人たちを駆り立てていったものと思われる。

天の河安の渡に船浮けて秋立ち待つと妹に告げこそ

(10・二〇〇〇) 人麻呂歌集

天地と別れし時ゆ己妻は然ぞ年にある秋待つわれは

(10・二〇〇五)

〃

七夕歌が星合の時間に集約されていく中で、右の歌のように人麻呂歌集歌が、巻十の作者未詳歌に比べて、星合の前、立秋以前の二星を詠んでいることは、同歌集歌が七夕歌の初期の姿を物語るものであろう。歌集歌が立秋以前の、二星が離れてある状態に執着し、『懷風藻』の七夕詩とも作者未詳歌とも違っていることについて、稲岡耕二は、文選の七夕詩からの影響を指摘してい

④。七夕伝説の和歌による享受は、新しい時代の抒情の形成過程での難問の一つであつたに違ひなく、それには七夕の行事自体の未成熟が絡んでいたに違ひない。七夕の行事が次第に整備され発展していくに従つて、その洗練された雅びの一点に歌が集められていったものと思われる。

七夕伝説は、歌人たちの「今」と時間を共有し、刻々と変化する時間を二星と共に呼吸できたところに、他の伝説とは違った特色を持っている。「今」という時空に揺らぎ立つ心を表出する和歌にとって、七夕伝説が「今」を共有し得るという側面から見れば、最も歌いやすい主題であつたと思われる。夢幻的な神仙の世界を幻想する七夕詩に対し、七夕歌が等しく天上世界を描きながら、地上的、現実的であることは、これまで繰返し説かれてきたが、高野正美は、自己と関わりのない天上界のロマンとして享受し、その甘美な世界に陶醉する権門の集宴では、対象に余裕を持つて接したのに対し、七夕歌が対象との間に緊張關係を保っているのは、歌人たちの境遇が投影されているからで、彼等に夢幻的なロマンを享受するだけの精神的成熟がなかったからだという。一部の権門と、万葉の作者未詳歌群を支える無名の下級官人たちとの精神的土壌の違いを、七夕詩と七夕歌から見出だそうとする論であるが、つまるところは、高野自身が述べているように、「漢詩と和歌、漢語と和語という言語の質的な表現力の差」であるといふべきであらう。和歌とは本来、対象との緊張關係を歌うものなのである。七夕行事の座が、星合の時制と一致していたことが、夢幻的、神仙的なロマンを身近な切実なものにさせたので

ある。相愛の恋が割かれていること、それは歌人たちの切実な生活実感であり、星合の夜の恋の成就是、貴賤を問わず彼等の恋の願望でもあった。星合の当夜に至っても、二星は容易に逢うことができない、そのように歌うことで共寝というクライマックスの感興を劇的に高揚させようとしたのである。

二、七夕歌の志向するもの

仮に七夕の行事を広い意味での古代祭祀であるとすれば、そこではなかに祈願されたのであるうか。中国の民間行事の七月七日の祭りでは、「乞富乞寿、無子乞子、唯得乞一、不得兼求、三年乃得言之、頗有其詐者」(初学記、歳時部七月七日引用、周処風土記)などとなる。一つだけあればどのような願いでも適えられと考えられていたようである。後の乞巧奠では、織物の手業の上達を願うというより、長寿祈願が主であつたようである。

晩頭参殿下、次参内、入夜（乞巧）前有小御遊、宰相中将、忠、殿上五六人候之、暁天事了、誠感二星之佳会、長祈万歳之宝算。

右は「中右記」長治元年(一一〇四)七月七日の記事であるが、宮中での乞巧奠で帝の長寿が祈願されている。同じく「中右記」の大治二年(一一二七)七月七日、藤原宗忠は、次のような詩を作っている。

天晴、入夜雨、所思詠一絶

織女牽牛相見夕 慇懃乞動心頻 高望河漢偏言志 寿命久存余八旬

当年六六の宗忠が、八十の齡を折った詩と受け取れるが（因みに、宗忠は保延七年、八十で没している）、乞巧奠が「乞巧」より「乞寿」を先立てて行われたらしい事を示している。ただ乞巧奠が女を中心とした祭りであり、「乞寿」は男官側からの参与のあり方であったのかもしれない。ただ祈願そのものは和歌ではほとんど歌われることはなかった。前稿で述べたように、詠歌の座が乞巧奠にはほとんど絞られてきた平安以降の七夕歌では、祭りや祭りの料が歌材として詠みこまれている。例えば「六百番歌合」の乞巧奠の項では次のように歌われている。

宅毎に影を映せば七夕の逢ふ瀬は繁し天の川船

七番左

誰も皆今日七夕を奠りつつ祈る心は空に知るらむ

七番右

呉竹に過ぐる秋風小夜更けて奠る程にや星合の空

八番左

九重に今日奠るをば織女のただ一夜にも嬉しとや見る

八番右

織女は今日貸す琴は何ならで逢ふにのみこそ心ひくらめ

九番左

蕙物の匂ひも貸しつ織女に思ふ心を空に知れとて

九番右

秋毎に絶えぬ星合の小夜更けて光並ぶる庭の灯火

十番左

定め置く星合の空の標とて秋の調に琴柱立つなり

十二番左

織女の逢ふ瀬の庭に置く琴のあたりにひくは蜘蛛の糸

十二番右

万葉の七夕歌とは違って、祭りの景物や景物に寄せて歌うという様式が確立している。七番右の「奠りつつ祈る心」が何を表しているのか明確ではないが、一貫として底を流れているのは、星

合が無事に果たされることへの祈るような情感である。そしてそれこそが、平安以降の歌が、万葉歌から受け継いだ唯一の遺産であるように思われる。少なくとも万葉歌は、七夕を祭ることによって自らの至福を乞い願ったものではなかった。ただひたすらに二星の無事なる会合を祈ったのである。七夕の行事が、いわゆる祭祀へと昇格しなかった要因はそこにある。乞巧奠が諷刺の年にも催されたのは、それが正式な祭祀と見なされていなかったからである。勿論、二星の会合が、自らの恋の成就を保証するという心理的な默契が、座に連なる歌人たちを支配していたことは想像に難くない。

伊勢物語に歌われた「天の川」は、現在も天野川の名で存在し、流域に星丘、星田、星尾などの地名もあり、かささぎの橋の名もとどめ、天棚機比売大神を祭る機物神社がある。服部喜美子の報告によれば、機物神社では、かつては陰暦七月七日の例祭に、童男一人を選んで祭主に定め、村人は天の川で髪や眼を洗いけがれを祓ったという。天の川一帯に残る七夕伝説に関わる遺跡が、渡来人である百済系一族の習俗行事に由来する可能性は服部の説くところである。機織の技術と共に七夕伝説がもたらされ、次第に民間に広がり定着していった一つの証しである。時代は下って近世の資料であるが、伊藤常足編録の『太宰管内志』（筑前之國十四、宗像郡下ノ上）は、「如式髓腦」および「古今榮雅抄」を引きつつ次のような七夕祭りを伝えている。筑前大島に星の宮があって、川を隔てて北を彦星の宮、南を棚機の宮といった。男を望むものは七月一日から彦星の宮に籠り、七日にいたって川の中に三

重の棚を設け、星の祭りをして三つの鹽に水を張り、男の姿が映ればその男と逢うことができるという（如式髓腦）。あるいは、男を望むものは彦星の宮に、女を望むものは棚機（トモ）の宮に籠り、七日の夜半川中で上中下三つの棚を結び、水を張った手洗をそれぞれに置く。そして相手の名前を書いて祭り、それが手洗に映れば男女の縁が定まったという（古今榮雅抄）。今でも中津宮の社前に細い天ノ川があり、その川を挟んで、牽牛織女二星の小さな社があることを編録者は伝えている。乞巧奠が縁結びの祭りに変化しながら民間に土着していったのは、七夕に自らの恋を重ねた久しい伝統があったからである。恋の成就へのひたすらなる願望は、天上世界のロマンを地上の民間信仰の次元へ下ろしていったが、室町時代の物語「天雅彦草子」に至っては、天上と地上との二つの空間を越えて、長者の娘と天上の天雅彦との恋物語に発展している。年の恋の由来の部分で肥大させ翻案した物語となっているのは、和歌とは違った説話の力学であろう。前稿で述べたように、和歌は星合の夜の一点に抒情を結集している。星合は歌人たちに切実な願望と憧憬をもたらした。七夕歌を詠むということは、牽牛織女の会合に荷担することである。九番左右歌には、琴や薫物など、祭りの料を「貸す」という、古今集以来の表現が出てくる。他の祭祀に関わる歌では有り得ない言い方である。歌人は七夕から恩恵を受けるのではなく、星合の手助けをしているのである。例えば、『中右記』で、「女房在簾中彈箏琵琶、双調、平調、盤渉調、音楽催馬楽、皆被尽了、糸竹之声誠以絶妙也」（永長元年七月七日）と記されるように、七夕の夜には管絃の遊びがあっ

た。十二番左では、乞巧奠の庭で机上に案ずる琴は、「星合の空の標」と歌われ、十二番右では、琴は「織女の逢ふ瀬の庭」に置かれる。星合の場の道具立てとして歌われているのである。『雲図抄』や『江家次第』などに記されている乞巧奠のしつらえは、すべて星合の場の演出に外ならない。古今集以来、歌人たちは布・衣・糸・扇・琴の音・薫物、はては鈴虫の声（永延二年七月七日藏人頭実資歌合）まで七夕に貸し、二星会合の成就に手を差し延べている。それら七夕の物実は、歌人たちと伝説の登場人物との垣根を一挙に取り払う役割を果たしている。

てもやまずわがくるいとをひこぼしのよるのころもにおるや七夕
(宇津保物語)

『宇津保物語』の右の歌は、一筋の糸をとおして、作者の手の温もりがそのまま織女に伝えられており、会合への祈願が親しく受け渡されている。

七夕歌の久しい伝統を通して、一貫として流れているのは、牽牛織女のためたき会合への祈願である。万葉の七夕歌は、それに寄るべき歌材が行事の座になっただけ（祭りの料や景物がまだ歌語とならなかったという七夕歌の未成熟とすべきか、祭り自体の未整備と考えるかはには判断できない）、自在な連想を座を超えた空間に求めることとなったのである。しかしそれはあくまで、歌人たちの日常的な空間の域を大きく逸脱するものではなかった。所詮和歌は、現実から遊離した夢幻的、神仙の世界を描くことはできないのである。漢詩から取り入れられた鵲の橋という優美な歌語ですら、その定着に平安朝を待たねばならなかった

のは、それが彼等の生活実感とかけ離れていたからに外ならない。夙に小島憲之が、「七夕歌は、異国的なものを撰取すると共に、またこれを排除する面もある。かうした上代と云ふ同時代の『詩』と『歌』との間に於いて、詩想の上に差のあることは、詩と歌との相異なる文学の形態の持つ宿命的な差とも云へるのであらう。」と結論づけたように、七夕歌は、貴族の表芸たる詩文の絢爛たる詞藻に抗しての、新たな七夕伝説創造の戦いでもあったのである。

三、七夕の座と歌

本稿では七夕歌を座の歌であることを前提として取り扱ってきた。特に卷十の七夕歌の背後には、否定すべくもなく七夕の座が存在している。七夕歌のほとんどは七夕の座で詠まれたものに違いない。山上憶良の七夕歌、一五一八歌は、「令に応ふるなり」、一五一九歌は、「左大臣の宅のなり」、一五二三〜六歌は、「帥の家に集会せるなり」という左注を伴っており、一五二〇〜二歌の左注には、細注として「一に云はく、帥の家の作なり」と記されており、それらの歌が明らかに七夕の宴の座で披露されたことを告げている。もし例外を認めるとすれば、家持の次の歌であるかもしれない。

織女し船乗りすらし真澄鏡清き月夜に雲立ち渡る

(17・三九〇〇)

この歌の題詞には、「七月七日の夜、独り天漢を仰ぎて聊かに憶を述ぶる」と記されている。題詞の語る通りだとすれば、家持

は七夕の夜、孤独に浸りながらひそかにこの一首を詠んだことになる。しかし純粹に創作意欲に駆られての詠歌と受け取るにはやや拘りを感じざるを得ない。一つにはこの歌が、天象を徴証として星合を推測するという、七夕歌の類型を踏んでおり、集団に埋没する性格を持っていることにもよるが、おそらく家持は、独り天の川を仰ぎ見つつ、そこに七夕の座を幻視して、見えざる歌人との交歓をしていたのであらう。それは「かねて作る七夕の歌一首」(19・四一六三題詞)を詠んだときの心理に通じるものではなかったかと思う。題詞の「独」は注意深く読み取らねばならない。歌語として詠まれた「独り」も、集団と手を結び合っていたのである。例えば、旅人邸における梅花の宴で、憶良は、「春さればまづ咲く宿の梅の花独り見つつや春日暮らさむ」(5・八一八)と詠んでいる。この「独り」についてはかつて論じたことがあるので、詳細は省くが、梅を独占し独り賞玩するという満ち足りた豪華な思いが、他の人々の同じ願望と共鳴するゆえ、集宴の歌として成立する。梅花は決して憶良の孤独な魂を照らしてはいないのである。七夕歌は、星合を願う一人一人の切実な思いが手を取り合い、響き合って座を盛り立てた歌である。

座はそれ自体が仮構された空間である。袈の日常性を払拭してそれとは次元を異にする雅びの世界に参加するために用意された空間である。歌人たちはそこに歌才を競うために参加したのではない。歌を歌うとは本来個に埋没する営為ではなく、異次元世界に自己を解き放つことである。例えば最も袈の情感に密着した恋の歌でさえ、歌うことによって日常の個は、いわば神話的なノット

コ・ランナの關係に止揚され、恋は淨化されるのである。そのような關係において取り交わされる相聞歌において、「寝」「紐解く」といった、日常生活のレベルではおそろく露骨に感じられるであろう、褻の言葉も淨化されるのである。七夕行事の座が、歌によって構成されることは当然であるが、ある意味では歌は歌人たちにとっては座に参加するための儀礼的な言語行為にすぎないと言つても過言ではない。もとより歌が仮構された雅びの空間を創造するものである以上、作者は表現に能力のかぎりを尽くし、座の共感をかち得ようとするのは当然の成り行きであり、そこに作家意識の生じてくることも道理である。七夕歌に限らず、集宴歌は集團の類型性に反発する方向と、集團の中に作歌主体を解消しようという、二つの相反する力学を持っている。しかしこのような図式的な解釈は多分正確ではあるまい。これまででない対象の捉え方やものの見方や新鮮な着想といった、作家意識の具体的な在り方は、常に集團の意識や情感を掘り起こすという点において意義を有する。座が無意識に求めるものを先回りして表現するということなのである。したがって集團から逸脱し、孤立していく個は、少なくとも集宴歌にあつては皆無であつたはずである。最も作家意識の尖鋭であつた憶良の七夕歌を採り上げてみよう。

風雲は二つの岸に通へども我が遠妻の言ぞ通はぬ

(8・一五二)

磔にも投げ越しつべき天の川隔てればかもあまた術無き

(8・一五二)

帥の家にして作るといふ異伝を左注に持つ長歌の二首の反歌で

ある。青木哲郎は、「我」に、牽牛でありながら牽牛になりきれぬ憶良の「個」を読み取り、「磔にも投げ越しつべき」は地上にいる憶良の判断であり、「術無き」は、歌の力によって天の川を眼前に現出せしめ、牽牛と一体化する術のないことを表したものだと解釈しつつ、「自己努力を放棄し、神の側に積極的に働きかけ、神の力によって牽牛と織女の逢会をいのちという集團の期待からは、完全に遊離してしまった歌人の『個』の部分が見える」という⁽⁹⁾。集團が依存した神とはどのような概念なのかは理解し難いが、イメージを喚起していく歌の力と解することができれば、それによって集團が「牽牛と織女の逢会をいのち」というのは、七夕の行事の根幹を言い当てている。しかし憶良の歌から、このような見方での憶良の「個」を析出する見解には徒えない。青木のような捉え方が生じてくる根底には、「我が遠妻」の「我」が作者自身をも含み込んでいること、地上にいる憶良の判断と牽牛の判断とが復奏しつつ「たぶてにも投げ越しつべき」と表出されるという、主体の錯綜にあるように思う。この主体の二重性は前稿で触れたところである。いずれにしろ、「すべなし」は、七夕の当夜ですら容易に逢うことができないという、七夕歌の類型な発想に由来しているもので、まさに集團そのものの思いであり、それから逸脱するものではない。むしろ憶良の「個」は、褻の言葉がそのまま土足で歌の中に踏み込んだような、「磔」を「投げ越す」という特異な表現、人の意表に出る表出にある。憶良のこのような「個」は、集團から好意的に迎えられたであろう。「個」の意義はかかる憶良振りにこそ認められるべきであらう。集團か

ら遊離した憶良の「個」を示すものではない。

この二首に限らず憶良の七夕歌は極めて類型的である。類型によることこそ歌人が集団の中で生きることなのである。ついでに付言すれば、この二首を伴う長歌は、すでに指摘されているように、第三者詠から当事者詠へと展開している。伝承の語り手が、途中から伝承の当事者そのものの言葉伝えていと受け取れるような、神語歌にみられる方法的な摂取なのである。作家の「個」は、そのような方法による表出に發揮されているのであり、集団からの逸脱ではあり得ない。したがって青木自身が結論づけているように、憶良の長歌は集団との共感のうちにあって、「本来歌人の名を冠する必要のないもの」であった。

歌が雅びの扉を開く作法である以上、そこには一定の定まった方式がなければならなかった。具体的には集宴歌としての類型を踏むことである。七夕歌は、星合への祈りを基調としつつ、川の禁忌の枠組の中で歌われる恋歌である。そうした枠組の範囲内で歌人たちの自在な連想や着想が發揮されていったのが七夕歌であった。それらが競合し、時には矛盾を孕みつつ刺激し合つて宴の興を盛り上げていった。例えば天の川一つとっても、そのイメージは固定されてはいなかった。天の川を高天原の神話的世界の側から捉えた「安の渡」(二〇〇〇)「安の河原」(二〇三三)は、七夕歌の格調を高めたに違いなく、「水無川」(二〇〇七)は、夜船を漕ぐ天の川と矛盾し、座の人々に議論と笑いをもたらしたかもしれない。後の衆議判のようなやり取りが披露された歌をめぐって展開する様子が、すでに万葉集にみられるのである(例えば、

家持の四二八一歌の添削を橘諸兄が試みているが、披露された歌をめぐってのやり取りが推測される)。おそらく一献一首の様式で催されたと思われる集宴の、ダイナミックな展開は、特に家持を中心とした宴から容易に読み取ることができる。集宴と歌との動的な関係についての詳細は、別の機会に論ずる予定であるが、要点をいえばおよそ次のようになると思う。すなわち、開宴歌とそれに応える歌を冒頭におき、宴の主題に沿った歌がそれに連なり、やがて座の歌人または遊行女婦などから古歌が披露される。

古歌は宴の世界を更なる異次元の時空に誘うものとして機能する。開宴歌が宴に相應しい古歌である場合はより大きな効果があった。平安朝の内宴においては、最初に誦詠される古歌に新作が連なるといふような様式を持っていたことが、後の歌学書に見られる。古歌を先立てての新作の競演という形式が模索されていたのも万葉の時代である。特に饗礼性の強い集宴の場合、由緒ある古歌の誦詠が初めに置かれることが多かったと思う。七夕歌も例外ではなかったと思うが、少なくとも初期の七夕歌を導いたのは、漢詩文であったと考えられる。詩宴の後の和歌による伝説の捉え直しという展開が、最も自然に考えられる七夕歌の在り方である。

卷十の七夕歌群に、伝説に沿った物語的配列が見られることは、倉林正次や、村山出などによって指摘されてきた。伊藤博は、集宴の座での披露の順序に従って記された予想される原資料が、配列を変えずに採用されているという前提にたつて、歌集歌と作者未詳歌を、幾つかの群に分け、それぞれの展開の姿を具体的に捉え、七夕歌が基本的には第三者詠から当事者詠へ流れるという

様式を持っていることを論じた。⁽¹³⁾井手至は、それに対して、七夕

歌が伝説の時間的な流れに沿って詠まれていることを指摘している。⁽¹⁴⁾観点の異なる両氏の七夕歌の集団区分は当然違ったものになっている。その後伊藤は、第三者詠から当事者詠へと流れるという見方を温存させながら、井手の論との調整を計っているが、⁽¹⁵⁾前者は人称の取り方の違いという視点からの集団区分であり、後者は伝説の展開の相からの判断であって、両者を同一概念に統合することは本来不可能な作業であろう。そのために伊藤は自説を大幅に修正しなければならなかった。伊藤の再論は、周到にして精緻であり完璧なる論証のように見える。集宴の座の刻々の展開が手にとるように説き明かされ、臨場感に溢れている。しかし論証が精緻であればあるほど、筆者の幻想が論理を装って表出されているのではないかという危惧が感じられてならない。巻十の歌群には作歌事情も作者も記されていない。すべては配列から何を読み取っていくにかかっているのである。井手の、伝説の時間的展開説も、伊藤の人称転移説も、配列が原資料のまま巻十に移されていることを前提にしたものである。しかし、編纂者の手による配列である可能性も否定できないのである。むしろ伝説の時間軸に従って歌を配列することは、編纂者にとっては最も取りやすい方法であったと思われるが、七夕歌が常に伝説の時間的展開を追ったとは考えにくい。伝説のどの部分を詠むかは座のその時々

の雰囲気左右されるのが自然であったと思う。例えば、歌集歌の冒頭の二首は問答歌のように見える。

天の河水底さへに照らす舟泊して舟人妹に見えきや

(10・一九九六)
ひさかたの天の川原にぬえ鳥のうら嘆けましつゝ為方なきまで
(10・一九九七)

一首目は、舟に乗っている牽牛は無事に織女にあったらどうかあるいは、妹に見えただろうか、座の一人が他の歌人に聞いた歌ととれる。⁽¹⁶⁾それに応じて、いえ、織女は忍び泣きしていらっしやいました、どうしようもなく悲しそうに、という趣旨を詠んだのが二首目の歌である。伊藤は一首目を、逢会の場に思いを馳せたのではなく、七夕の夜を待ち切れずに禁を破って船出をした牽牛を想定して詠んだもので、七夕の夜であれば、逢会は天帝の許容するところであるから、ことさら「妹に見えきや」などという必要はないという。あるいは禁を破っての船出であったかもしれないが、すでに述べたように、七夕の夜でさえめでたき逢会が果たされるのかどうか分らないという不安を歌うのも、七夕歌の類型なのである(例えば二〇三九・二〇六〇など)。そうした不安を装いつつ星合を祈ったというべきかもしれない。ともあれ、実際の集宴の座でこの二首がこの順序で掛け合わされたことが疑いようのないほど、見事な対応である。二首目は七日の夜をひたすら待ち続ける織女を詠んだもので(当夜になってもなかなか訪れない牽牛への恨みの涙とも受け取れる)、やはり類型に乗った歌い方である。特殊な発想や素材が歌われている訳ではない。つまりはこの二首は(この二首に限らないが)、類型的な発想の組み合わせであり、編纂者が七夕歌群から任意に選び、問答に仕立てようと試みれば容易に可能な範囲に属する歌である。し

たがって巻十から座の具体的な歌の展開を探ることは、編纂者の配列意識を追隨するにすぎないのかもしれないのである。七夕歌は、しようと思えば自由に配列を組み替えて、問答にしたり、物語的展開に仕立てることの可能な性格の歌である。原資料と巻十との間に配列上の違いがあるか否かは、七夕歌のかかる性格に阻まれて容易には見えてこない。かかる性格とは七夕歌の際立った類型性のことである。したがって、配列から座の展開を読み取ることは、七夕歌の類型性を浮き彫りにする作業であつたかもしれない。座の配列がどの程度まで巻十の七夕歌に反映しているのか、依然として問題は今後に残されるのである。

七夕歌はまさに類型の集合体である。類型によることが求められた歌群なのである。青木が憶良長歌について述べた、「本来歌人の名を冠する必要のないもの」という認識は、憶良長歌に限らず、万葉七夕歌全体を覆う特性であつた。この顕著な類型性は、七夕歌が集団の中で歌われる歌であることを示している。万葉の七夕歌は座を離れてはほとんど詠まれることはなかったようである。万葉には、七夕の歌はあつても七夕に寄せた歌がほとんど見られないことが、その事をよく物語っている。巻十に限っていえば、七夕に寄せた歌は次の一首のみである。

彦星の妻呼ぶ舟の引き綱の絶えむと君を我が思はなくに

(10・二〇八六) 作者未詳

平安朝では自らの恋が七夕に寄せて自在に詠まれているが、万葉では、七夕伝説はまだ七夕行事の座を離れて相聞の一般的な抒情の世界に十分には拡散していなかつたと思われる。

七夕歌はほとんど七夕の行事の場に限定して歌われた。宴の座に連なる手段として七夕歌があつたからである。皇子や権門の邸宅での雅びの行事として始まり、次第に一般の官人の間に浸透していったと考えられるが、多くは詩宴を先立てての歌の座で詠まれたものと思う。律令官吏の意識と誇りを共感する宴は、村落生活から切り離された貴族にとって、生存の理念を確立するための重要な場であつたに違いない。詩文を草するのは官吏たる能力の証でもあつた。しかしそれだけでは彼等の生は支え切れないのである。平仄を整え韻を踏むことのできる詩作の能力は、それとして誇るべきものではあつても、彼等の詩情を満たすものではなかつた。第一、詩の生命が音楽性にあるとすれば、訓詁はそれらの努力の大半を虚しいものに変えてしまうのである。詩作には常にそういう虚しさが伴っていた。そして、ほとんど中国詩の模倣に終始しなければならぬ詩は、生活実感への回路を完全に切断したのである。歌の座は彼等の榮華と誇りが、田園生活からの延長上に花開いたものであをことを確認し問い直す場として機能したものである。七夕歌は歌人たちの生存の原点から捉え直された星合の伝説であつた。

天武朝の末には成立していたと考えられる七夕の行事において、万葉人はわが国に土壌のない星の伝説を歌つた。現実を遊離した神仙的な伝説を、詩文に触発されながら、川の禁忌の物語として捉え直し(前稿)、見事に根付かせたのである。行事自体に発想の手がかりはなく、伝説と天象との乖離にも直面した歌人たちの伝説の享受には、純粹な文芸意識の熟成が不可欠な課題であつた。

に違いない。人麻呂歌集はこの難問を見事に乗り越え、集宴歌を祭祀的儀礼から解放し、雅びと遊興の世界へ導いたのである。

七夕歌は星合の祈願を共通の目的として歌われたものである。

七夕行事が整備された平安の七夕歌が、供物をもって星合に手を貸したとすれば、万葉の七夕歌は、ひたすら心を捧げた歌であろう。それが自在な想像の広げる要因ともなったのである。憶良や旅人の伝説歌や神仙的な作品を支えたのは、実に無名の歌人たちの手になる七夕歌の、発想と方法であつたと思われる。

注(1) 中西進は、憶良の秋の野の花を詠んだ歌(一五三七)

八)について、七夕の行事に供えられた花が詠まれたものと推定している。もしそうだとすれば、万葉集で座の景物を詠みこんだ唯一の例となるが、この二首に七夕行事の片隣も見られないことが問題となろう。心ひかれる説であるが保留しておきたい『山上憶良』『七夕の歌』昭和四八年六月

(2) 拙稿「万葉七夕歌の場と表現」『国文学研究』一〇五集 平成三年一〇月

(3) 内藤明「古代和歌における構造と力―景の表出をめぐる―」『早稲田大学人文自然科学研究』第三九号 一九九一年三月

(4) 稲岡耕二「人麻呂歌集七夕歌の性格」『万葉集研究』第八集 昭和五四年一一月

(5) 高野正美著『万葉集作者未詳歌の研究』昭和五七年六月 二三八～九頁

(6) 服部喜美子「万葉集七夕歌小考―特に七夕の月の歌、懐

風藻七夕詩との接点、渡来人とのかわりなど」『万葉集研究』第一〇集 昭和五六年一一月

(7) 小島憲之著『上代中国文学と日本文学』中 昭和三十九年三月 一一五三頁

(8) 一五二七・一七六五・二〇五三・二〇六八などに同じ発想を見る。ただし家持歌は珍しく織女の渡河を歌っている。川の禁忌に束縛されない点に家持の独自性があるといえるかもしれない。

(9) 拙稿「天平の宴」『東アジアの古代文化』六四号 一九九〇年六月

(10) 青木哲郎「表現としての山上憶良―七夕歌の視点から―」『セミナー古代文学』87 一九八八年八月

(11) 倉林正次著『饗宴の研究・文学編』昭和四四年一月

(12) 村山出「七夕歌と憶良」『国語国文研究』五〇号 昭和四七年一〇月

(13) 伊藤博著『万葉集の表現と方法』上 昭和五〇年一一月 一八七頁以下

(14) 井手至「万葉七夕歌の配列と構造」『万葉』一一一号 昭和五七年九月

(15) 伊藤博「万葉七夕歌群―巻十の歌々について―」『万葉集研究』第十五号 昭和六二年一一月

(16) 結句の「妹等」を、「妹と」と訓んで、―つまりは「船人」が織女で、漢詩と同じく織女の方が渡河する―「詩の世界に呼応した作」と見る蔵中進の説があるが(『万葉集の七夕歌と中国文学』『万葉集を学ぶ』第六集 昭和五三年六月)、それではこの歌を歌集歌群の中に孤立させてしまうので本稿では通説に従っておきたい。